

La sombra del paseante
(La obra narrativa de W. G. Sebald)

Rafael Narbona

*El ser humano se conoce a sí mismo siempre y cuando
conozca al mundo, al que sólo percibe dentro de sí, mientras
que a sí mismo sólo se percibe en aquél.*

J. W. Goethe

Hablar de Sebald es hablar de una anomalía que, libro a libro, consiguió tejer una poética capaz de trascender los géneros y reinventar la literatura. A caballo entre el diario, la novela, el ensayo y el libro de viajes, su escritura discurre por diferentes planos, insertando en el texto fotos, manuscritos, dibujos, libretos de ópera, billetes de tren o documentos oficiales. La imposibilidad de construir un metalenguaje que supere los límites de la expresión humana desemboca en un estilo donde la palabra se apoya en la imagen. Desde *Vértigo* (1990), punto de partida de su orbe narrativo, Sebald esboza una teoría del conocimiento que, sin excluir la introspección, invoca la interlocución del otro. Nuestra intimidad no puede abastecernos por sí misma de lo que sólo puede surgir de la relación con el exterior. No es casual que Sebald utilice una y otra vez el procedimiento del viaje. Hay que alejarse de uno mismo, objetivarse en palabras, actos o formas, para transformar nuestros estados de conciencia en una imagen inteligible de nuestro yo. La constitución de la identidad no puede basarse en el ensimismamiento, sino en la apertura hacia lo que nos circunda. Invirtiendo la máxima agustiniana, *de lo interior a lo exterior y de lo exterior a lo superior*, que en este caso no implica la experiencia de lo sobrenatural, sino la posibilidad del conocimiento. Desde esta perspectiva, se insinúa que sólo podremos acceder al centro de nuestra intimidad mediante una experiencia vicaria. Sebald se complace en la promiscuidad entre lo ajeno y lo autobiográfico porque

entiende que la comprensión no es una percepción clara y distinta, sino una vivencia donde interactúan la conciencia y el mundo, vaciándose cada uno en el otro.

En *Vértigo*, la quimérica búsqueda del yo parte de la perplejidad de Stendhal al evocar su participación en la campaña de Napoleón en Rusia, cuando compartió la suerte de esos 36.000 hombres que sólo pudieron escoger entre la derrota y la muerte. Al intentar recuperar esos recuerdos en el último tramo de su vida, advertirá que el tiempo los ha falsificado. El general Marmont aparece con el uniforme azul celeste de los consejeros de Estado. Esa imagen no puede ser verídica, pues en plena campaña Marmont sólo podía llevar el uniforme gris del ejército. ¿Por qué entonces la memoria se empeña en reproducir con una insoportable nitidez lo que nunca sucedió? ¿Acaso porque Henri Beyle -en aquel tiempo demasiado joven y con la constitución de una niña- no es capaz de asimilar sus vivencias? ¿Se corresponden los dibujos con los que evoca aquellos días con el paisaje real? Sin duda no, *"pues la realidad, como sabemos, siempre es diferente a todo"*. Esta impresión se ve reforzada por el descubrimiento de que la imagen que conserva de la ciudad italiana de Ivrea no procede de la contemplación del original, sino del recuerdo de un grabado, donde los tejados y las calles aparecen bañados por la luz del crepúsculo. La representación de un lugar, una persona o una situación tiende a ocupar *"el espacio de un recuerdo, incluso podría afirmarse que acaba con él"*.

Al igual que Thomas Bernhard, Sebald atribuye un papel esencial a la enfermedad en la constitución del yo. El dolor y la impotencia para servirnos de nuestro cuerpo nos revelan la proximidad del horror y la belleza. Stendhal escribió sus grandes novelas durante los años en que la sífilis le mortificaba con más encarnizamiento.

Kafka emprenderá el viaje a Italia, con la intención de llegar al sanatorio de Riva. Caracterizado como un anónimo Dr. K., escribe a Felice desde las pensiones donde se aloja, aceptando la enfermedad como un destino impuesto *"por una justicia supraterrrenal"*. Tras cuatro días en Venecia que no dejan huella alguna en su escritura, el Dr. K. llega a Verona, donde descubre su condición monstruosa. Al igual que Gregorio Samsa, su despertar le abre los ojos sobre la transformación que se ha operado en él, separándole de sus semejantes. Lenta, inadvertidamente, se ha ido convirtiendo en un ser donde los otros ya no perciben los rasgos de lo humano. Sin embargo, esa inhumanidad no es algo propio, sino el reflejo de la deformación que afecta a todos los demás, incapaces de apreciar la enfermedad que les va destruyendo poco a poco. El Dr. K. es el último hombre de una época que ha sustituido al individuo por la masa, propiciando las formas de poder más terribles. Extranjero en cualquier lugar, convertido en una anomalía perturbadora, llora en la oscuridad cuando asiste al milagro del cinematógrafo, que transforma el celuloide en imágenes en movimiento. Ese cono de luz, donde flotan las partículas de polvo, plasmará en la pantalla el desdoblamiento de un espadachín que lucha con su doble, una figura nacida del reflejo de un espejo. ¿Somos uno, dos o una pluralidad de estados que se suceden torrencialmente? ¿Qué es el yo? ¿Una avalancha de emociones, un conglomerado de recuerdos? El Dr. K. no encuentra respuesta, sólo el placer de comportarse como un campesino, tumbándose en la hierba a orillas del lago Garda. El bacilo de Koch que acabará con él ya le acompaña entonces, como ese bajel misterioso que flota por la penumbra de la Selva Negra. La inminencia de la muerte no le aterroriza tanto como

"los horrores del amor", una emoción que para el Dr. K. constituye la forma más intolerable del dolor.

Vértigo no se demora tan sólo en la experiencia vicaria. También narra dos viajes en los que Sebald experimentó sin mediadores. Deambular por Viena sólo fue una forma de corroborar lo que ya sabía: su condición de nómada, de trashumante sin otra patria que el continuo ir de un lado para otro. El regreso a la Baviera natal es un viaje hacia la infancia, un reencuentro con la extrañeza de existir, de ser una conciencia entre las cosas. Durante su estancia en Viena, Sebald vagabundea por las calles sin rumbo fijo. Sus paseos le revelarán que la contemplación de su intimidad -esto es, de la forma que ha adquirido su conciencia en el comercio con el mundo- puede engendrar visiones más poderosas que los paisajes observados desde un puente o la ventanilla de un tren. Camino de Riva coincide con dos gemelos que se parecen extraordinariamente a Kafka. Lo asombroso convive con lo pueril y es posible ver a Dante y a Luis II de Baviera confundidos con la multitud. Vida y literatura están entrelazadas hasta el punto de que un mapa o una descripción pueden reemplazar la realidad representada. Hacia Baviera, Sebald comprueba que el Dr. K. no estaba equivocado al afirmar que la mirada es un método de conocimiento. La figura que mejor conviene al escritor es la del paseante, que observa sin esperar nada. El horror del nacionalsocialismo aumenta su incapacidad de identificarse con una tradición basada en el vínculo establecido con la Sangre y la Tierra. Al igual que los judíos, Sebald cree encontrar su patria en los libros y no en un espacio físico que le produce mareos y vértigo.

En 1993 aparece *Los emigrados*, un libro de relatos que obtiene un amplio reconocimiento. Las cuatro his-

torias que componen el volumen recrean la experiencia de la emigración forzosa. El exilio introduce una discontinuidad que transforma el yo en una secuencia inestable y fragmentaria. El doctor Henry Selwyn oculta su origen a su aristocrática esposa. Procedente de un pueblo campesino de Letonia, su existencia se convierte en una prolongada falsificación que sólo se redimirá de su impostura mediante la fugaz amistad con un guía de montaña suizo. La incapacidad de ordenar sus recuerdos y controlar sus emociones le impide encontrar la paz interior. Sólo encuentra placer en la evocación del pasado, pero una intimidad basada en el disimulo ha confundido su memoria, contaminando sus vivencias con las mentiras urdidas para preservar un matrimonio, donde nunca existió amor verdadero. Cuando se vuela la cabeza con una escopeta de caza mayor, el doctor Selwyn ya no es capaz de distinguir entre lo que se ha inventado y lo que verdaderamente le pertenece. La posibilidad de que la ficción no sea menos real que los retazos de su memoria sólo contribuye a incrementar su anhelo de la muerte.

El suicidio de Paul Bereyter, maestro de escuela primaria, también nace de un conflicto prolongado con un pasado difícil de asimilar. Nieto de un comerciante judío, Bereyter conserva la vida gracias a sus tres cuartas partes de sangre aria. Su naturaleza mixta le libra de la deportación, pero no evita su expulsión del cuerpo docente. Movilizado por la Wehrmacht, recorrerá Europa como soldado de la artillería motorizada. Al final de la guerra, regresará a Alemania y recuperará su puesto de profesor. El narrador no oculta el deslumbramiento que le producían sus clases. Alejado del rigor de sus colegas, Bereyter diserta sobre botánica, literatura y álgebra, con una mezcla de entusiasmo y tolerancia que

evidencia las insuficiencias de la pedagogía tradicional. Extravagante, escéptico e hipersensible, Bereyter sufrirá el desgarrar de sentirse alemán hasta la médula, mientras su conciencia se rebela contra una nación capaz de engendrar el horror de Auschwitz. Su fractura interior se resolverá mediante el abandono de la enseñanza y un suicidio presagiado por la lectura selectiva de escritores que, al margen de sus diferencias de estilo y concepción del hecho literario, coincidieron en la decisión de quitarse la vida. Las páginas de Trakl, Klaus Mann, Benjamin o Zweig actuarán como el preámbulo de un fin que había comenzado cincuenta años antes, cuando Europa intentó suplantar sus raíces cristianas e ilustradas por una síntesis de tribalismo y optimismo científico. Sin la nostalgia del comunitarismo de las sociedades primitivas y la fe en el progreso indefinido, no habría surgido esa biopolítica que despojó de patria física y espiritual a muchos hombres como Paul Bereyter, condenados a vivir el resto de su existencia como emigrados de sí mismos.

La peripecia de Ambros Adelwarth, emigrante alemán que se convertirá en criado de confianza de una familia judía de la aristocracia financiera norteamericana, evoca la destrucción de esa sociedad cosmopolita y plural que no logró sobrevivir a la crisis económica y política de los años 30. Sus viajes por Oriente Medio, en compañía del joven Cosmo, al que además de una relación de servidumbre le une una pasión erótica y sentimental, marcan el fin de una época desahuciada por la reacción de pánico de una Europa empobrecida, que opone la seguridad del autoritarismo a la incertidumbre de la libertad. Cosmo muere prematuramente, pero su fin es más compasivo que el prolongado ocaso de Ambros, sometido a durísimas sesiones de electrocho-

que para mitigar sus crisis de melancolía. La destrucción progresiva de su cerebro irá borrando sus recuerdos, pero un esquemático diario rescatado por el narrador permitirá reconstruir el deslumbramiento producido por Jerusalén y Constantinopla, cuando en 1913 atravesaron juntos el Mediterráneo y, bajo una luz infinita, recorrieron un paisaje donde convivían el desierto y el esplendor de las ciudades. El viaje de Ambros y Cosmo contrasta con la tragedia del exilio. La transformación del viajero en emigrante refleja el hundimiento de una cultura que incubó la utopía totalitaria con la esperanza de no enfrentarse nunca más a los dilemas de una existencia responsable. Frente al viajero que se desplaza por el placer de lo ignoto, las fuerzas alemanas que invaden Europa y Oriente Próximo sólo anhelan la exportación de una doctrina que identifica libertad y servidumbre.

Max Ferber no es un viajero, sino un exiliado sin otra patria que la pintura. El narrador descubre su estudio por casualidad, cuando pasea por la zona industrial de Manchester, donde se suceden los solares en ruinas y los grandes edificios abandonados. Ferber es un artista exigente, cuya disciplina implica la insatisfacción del que sólo se conforma con una perfección irrealizable. La necesidad de rehuir la autocomplacencia convierte su método de trabajo en una experiencia dolorosa. Desde su punto de vista, sus cuadros siempre están inacabados, sólo son esbozos que justifican la continuidad de una búsqueda, donde la forma definitiva no es más que un horizonte tan inalcanzable como necesario. Fascinado por Grünewald, cuyas figuras dolientes siempre insinúan la posibilidad de un sufrimiento más intenso, Ferber perdió a sus padres en Theresienstadt. La evocación de la comunidad judía exterminada por

los nazis actúa como una poderosa fuerza creativa, pero también puede destruir el impulso creador. Este riesgo sólo se materializa cuando el dolor lo invade todo, reduciendo la mente a un único punto inextenso. La fascinación que experimenta el narrador ante Ferber le empuja a desplazarse hasta la localidad donde vivía su familia. Allí descubre que nadie está interesado en recordar a los vecinos judíos deportados o asesinados. Sobre la sinagoga incendiada la Noche de los Cristales Rotos se levanta la oficina de desempleo y el cementerio judío sólo es un conjunto de ruinas, invadido por la maleza. Apenas pueden leerse los nombres de las lápidas. El embotamiento moral y la pérdida de memoria de los alemanes asquean al narrador que, al contemplar las fotos de tres mujeres jóvenes empleadas en una fábrica del gueto polaco de Litzmannstadt, se interroga sobre los nombres de esos rostros hundidos en el olvido. Sebald no moraliza abiertamente, pero es evidente su repugnancia ante la actitud de sus compatriotas. No puede haber expiación sin una memoria que restituya el recuerdo de las víctimas, pero incluso entonces los crímenes del nazismo continuarían perteneciendo al dominio de lo moral y jurídicamente imprescriptible.

Sebald consiguió la consagración definitiva con *Los anillos de Saturno* (1995), un libro de viajes donde recrea su peregrinación por el condado de Suffolk. Durante esta excursión a pie por la costa este de Inglaterra, la descripción del paisaje coexistirá con la evocación de libros, escritores, acontecimientos históricos, poemas y cuadros. Sebald comienza el viaje para contrarrestar el vacío que ha surgido en su interior tras finalizar un importante proyecto. Pronto comprobará que la prosperidad de la región sólo es un lejano recuerdo. Los canales artificiales, los puertos, los molinos y las

tejedurías han desaparecido o permanecen inactivos. Apenas queda nada del esplendor de Norwich, que en el siglo XVIII llegó a ser la segunda ciudad de Inglaterra. Los balnearios donde en otro tiempo descansaban los miembros de la aristocracia europea se han convertido en bloques de apartamentos o están deshabitados. Incluso un bosque de olmos y cedros donde se hizo una fotografía, incluida en el texto, ha sido arrasado por un temporal que transformó el paisaje en un páramo. Su viaje comenzó bajo el signo de Saturno, pero no ha sido la melancolía, sino la destrucción lo que ha presidido su itinerario. Este espectáculo (que Susan Sontag interpreta como una alegoría sobre las miserias de la Modernidad) infectará su alma de "*un horror paralizante*", a causa del cual será hospitalizado. Sebald inicia su obra en ese estado de postración, temiendo que la realidad se haya desvanecido tras la ventana de su habitación. Ese miedo tal vez explique su deseo de incorporar todo a su escritura, ignorando cualquier canon literario sobre géneros y sin retroceder ante la profusión de datos históricos, referencias literarias y anécdotas del viaje. Dentro de este planteamiento, el hecho de que Thomas Browne ejerciera de médico en Norwich durante el siglo XVII servirá de pretexto para que le acompañe en buena parte de su periplo.

No hay pruebas de que Browne asistiera durante su estancia en Ámsterdam a la autopsia que Rembrandt recreó en su famoso cuadro, pero Sebald considera que no es descabellado presuponer su presencia. En cualquier caso, la tela de Rembrandt no debe entenderse como un simple estudio del cuerpo humano, sino como un tratado sobre el sufrimiento. La perspectiva del pintor no coincide con la mirada cartesiana de los médicos. Por el contrario, se identifica con el dolor de la víctima,

un reo ejecutado por robo. Sebald deduce esta postura del error deliberado en el dibujo de la mano, cuya desproporción refleja la violencia ejercida sobre el condenado. Al igual que en el caso de Rembrandt, el punto de vista de Browne es el punto de vista de un marginado, de un creador o de un filósofo que advierte la relación entre el poder y el martirio de la carne. Es evidente que Sebald también adopta esta perspectiva, donde la reprobación moral convive con la idea de que *"cada conocimiento está rodeado de una oscuridad impenetrable"*. El orden general se nos escapa. Por eso, el viaje por la costa inglesa sólo produce una sucesión de fragmentos discontinuos que la memoria reconstruye aleatoriamente. La familiaridad con las reflexiones foucaultianas sobre las penas físicas y el ejercicio de la fuerza en las monarquías del Antiguo Régimen avala la teoría que sitúa a Sebald en las proximidades del pensamiento postmoderno. Su repugnancia hacia la novela tradicional y su predilección por el fragmento confirman ese rechazo hacia los grandes relatos que integran la dispersión de lo real en una visión unitaria y sistematizada.

La referencia a Browne le aleja, sin embargo, del recinto de la postmodernidad (o, al menos, le convierte en un simple merodeador de ese impreciso espacio que algunos ya proclaman concluido). Sebald no oculta su simpatía por un autor que entona el lamento barroco por la precariedad de las obras humanas. *"Las mayores estirpes -según la cita de Browne- apenas han sobrevivido a tres robles"*. Esto no significa que el polvo triunfe sobre las creaciones del espíritu. La improbable supervivencia de piezas tan frágiles como una urna cineraria romana enterrada durante siglos sugiere la indestructibilidad del alma humana. Si el tiempo ha respetado

algo tan precario, el alma no puede sucumbir con el cuerpo. La esperanza de vencer a la Muerte no impide que el hombre pierda a veces la razón, como esa codorniz china que Sebald descubre en una vieja mansión abandonada, corriendo desesperadamente de un extremo a otro de su encierro, incapaz de vislumbrar algo más allá de la tela metálica de su jaula. La elección de esta imagen no es casual. Durante su viaje, Sebald muestra un gran interés por la vida vegetal y animal. Las páginas dedicadas a la pesca del arenque recuerdan las reflexiones de Leibniz sobre el sufrimiento de las formas de vida más elementales. La imposibilidad de conocer las sensaciones de los arenques apenas puede ocultar la existencia de terribles catástrofes inapreciables para nuestra sensibilidad, pero cuya intensidad inunda el universo de un dolor silencioso y anónimo. Una terrible fotografía de Bergen-Belsen después de su liberación impide la tranquilidad metafísica del que atribuye al mundo un propósito y un orden moral. Los muertos del tristemente famoso campo de exterminio actualizan la vieja herejía de los cátaros, según los cuales la reproducción del ser humano representa el mal absoluto. Sebald introduce este comentario utilizando el conocido relato de Borges que abre Ficciones, donde se atribuye esta teoría a los heresiarcas de la civilización imaginaria de Tlön. La posibilidad de una Enciclopedia sobre una cultura inexistente sugiere que los hechos efectivos no son menos reales que las fantasías inherentes a la imaginación humana. El hombre no es sólo lo que ha hecho, sino también lo que ha soñado o imaginado.

Sebald no expone una perspectiva moral definida, pero ante la idea de un universo dominado por el mal metafísico evoca la figura de Kurt Waldheim, cuya com-

plicidad con los crímenes nazis sugiere que la crueldad y la violencia no surgen de una estructura ontológica deficiente, sino de la responsabilidad individual. La rebelión del agente inglés Roger Casement contra las atrocidades de los belgas en el Congo o de sus compatriotas en Irlanda sólo corrobora la posibilidad de la elección moral. Las intrigas de la emperatriz Cixi, que no retrocede ante el asesinato para conservar la regencia del Imperio chino, corroboran este planteamiento, mostrando, además, que un viaje por la costa inglesa no es ajeno a la evocación del Lejano Oriente, ya que ni la distancia geográfica ni la temporal pueden ocultar la red de correspondencias que vincula épocas y lugares. El viejo principio de Anaxágoras, según el cual *"todo está en todo"*, se cumple cuando un estrecho puente sobre el río Blyth, construido para garantizar el comercio con Pekín, permite evocar un período de la historia china, donde la ambición de poder coexistió con el refinamiento más delicado. En la misma región aún sobreviven restos de fortalezas medievales. Estos restos del pasado explican que el lugar atrajera a espíritus melancólicos, como Algernon Swinburne y su cuidador Theodore Watts Dunton. La poesía decadente de Swinburne, paradójico descendiente de una estirpe de militares ilustres, muestra un cierto paralelismo con la corrupción y caída del Imperio chino. En ambos casos, unos orígenes espléndidos se malograron con una descendencia débil y enferma. Diminuto e hiperestésico, Swinburne escandalizó a la sociedad de su época con una sexualidad donde se identificaba placer, dolor y humillación.

Tras pasar unos días en casa del escritor judío Michael Hamburger, cuya familia se exilió en Inglaterra apenas llegó Hitler al poder, Sebald continúa su viaje, visitando los restos de la mansión donde nació Edward

FitzGerald, un extraño escritor al que sobre todo se recuerda por su versión de los *Rubaiyyat* de Omar Khayyam. Al igual que otros colegas, FitzGerald se encuentra más cómodo en compañía de los muertos que de los vivos. Sus páginas sobre madame de Sévigné sugieren algo más que pasión erudita. Más bien parecen las cartas de un amante apasionado. No se conoce que mantuviera una relación de intensidad parecida con ninguno de sus conocidos. Algo parecido le sucede a Alec Garrard, que ha consagrado su vida a construir un modelo a escala del templo de Jerusalén, descuidando sus obligaciones laborales y familiares. Su extraña existencia no es menos fantasmagórica que la isla de Orford, un antiguo emplazamiento militar sin rastro de presencia humana. Sus edificios con forma de pagoda están más cerca del terror sagrado que de una estructura defensiva. Sus muros y extraños tejados evidencian la estrecha relación entre el hombre y la técnica. Ignoro si Sebald conocía la Meditación de la técnica de Ortega y Gasset, pero es imposible no pensar en esta obra al leer sus reflexiones sobre los ingenios mecánicos. *"Los humanos -escribe- sólo somos capaces de sustentarnos sobre la tierra ceñidos a las máquinas que hemos inventado"*. Es cierto que Sebald introduce este comentario al referir las penosas condiciones de trabajo de los tejedores de la Revolución industrial, pero su fascinación por la fotografía o el cine nos permiten atribuirle un punto de vista no muy alejado del que expone Gunther Anders, cuando afirma que el problema no está en la tecnología, sino en nuestra incapacidad de representarnos sus efectos.

Sebald aún encuentra espacio para reconstruir la peripecia biográfica de Conrad, el interludio romántico de Chateaubriand durante su exilio inglés o el naci-



miento de la sericultura en Gran Bretaña, un proyecto que contó con la oposición del duque de Sully, según el cual el cultivo del gusano de seda puede afeminar al campesinado, pues los que están destinados a nutrir las filas del ejército real nunca podrán fortalecer su temperamento con un trabajo exento de grandes esfuerzos. Curiosamente, el gobierno nazi intentó promover la sericultura, considerando que la domesticación del gusano de seda puede servir de modelo para la cría y selección de la especie humana. Las medidas necesarias para evitar la degeneración racial pueden aprenderse de su cuidado. Sebald rescata una película y un viejo folleto propagandístico donde se exaltan las virtudes de la sericultura para la nueva Alemania. El libro concluye con las efemérides que se corresponden con la fecha elegida para el punto final. Un 13 de abril se estrenó el oratorio de Haendel, pero también era 13 de abril cuando se creó la liga antisemita en Prusia o el general Dyer ordenó disparar contra una multitud indefensa en Amritsar. Estas correspondencias sólo ponen de manifiesto que lo sublime y lo abyecto proceden de la misma matriz. Esa misma especie que invoca lo sagrado aún conserva el furor exterminador de sus orígenes ancestrales.

Sin desprenderse del estilo de las obras anteriores, *Austerlitz* (2001) se concibió como una ficción novelesca. El texto se despliega como una dramática anámnesis. Jacques Austerlitz, un joven de pelo rubio con gran parecido al actor escogido por Fritz Lang para interpretar a Sigfrido en *Los Nibelungos*, no descubre su verdadera identidad hasta la muerte de sus padres adoptivos. Pasará su infancia en Gales, acogido por el pastor de una pequeña parroquia, cuyo aislamiento evoca la terrible infancia de las hermanas Brontë. Hijo de un matri-

monio judío, regresará a su Praga natal para averiguar la forma en que murieron sus verdaderos padres durante la ocupación alemana. Sus recuerdos emergerán como las imágenes positivadas en el papel fotográfico. Al igual que éstas, siempre estarán expuestos a oscurecerse y a malograrse definitivamente. Su precariedad se asemeja a los colores de las frondas submarinas, pequeños paraísos destruidos por la acción depredadora de la mano humana.

Austerlitz reconstruirá su peripecia a través de un narrador que nos refiere sus encuentros sucesivos con él. El primer contacto se produce en la estación de ferrocarril de Amberes, cerca de la oscuridad artificial del *Nocturama*, donde lechuzas, búhos, lémures y otras especies que viven de noche, sugieren la idea de una humanidad expulsada de su hábitat para ser expuesta ante la mirada obscena de los extraños. Surge así una amistad que transcurre entre estaciones, cafeterías y callejuelas de París y Londres. No sin largas interrupciones, Austerlitz narrará sus esfuerzos por rescatar sus orígenes, recuperando esos recuerdos que incluyen los paisajes de la infancia y la lengua materna. Las estaciones de tren que salpican el relato sugieren la condición itinerante de los personajes, esa forma de estar entre las cosas que Baudelaire y Benjamin identificaron con la figura del paseante. Austerlitz observa que cada lugar no es tan sólo él mismo, sino también todas las imágenes y emociones que ha generado. Por eso, nunca cesa de crecer, aunque no experimente ninguna adición o modificación. La destrucción física no altera este fenómeno, siempre que sobreviva algún vestigio. Cada evocación recrea lo que rememora. El pasado crece y se desborda con el recuerdo, mostrando que nada de lo que existió está muerto. A fin de cuentas, el tiempo es una conven-

ción humana inventada para comunicar épocas y lugares. No sería posible viajar sin una referencia temporal. El ferrocarril impuso la armonización del tiempo en el siglo XIX. Desde entonces, el mundo ha recortado distancias, pero eso no ha impedido que cada vez sea más inabarcable, ya que cada hombre, al engendrar recuerdos, incrementa el tamaño de cada paisaje o localidad. Amberes no es sólo un espacio físico, sino una constelación de palabras y emociones que no cesa de expandirse. El narrador no oculta su asombro ante esta *"metafísica de la historia"* que atribuye a la memoria un poder demiúrgico.

La afición de Austerlitz a la arquitectura no es casual. Su interés por las estructuras arquitectónicas nace de la necesidad de percibir un orden en medio del caos. Ese orden puede esconder, no obstante, la perversidad de la utopía totalitaria. La fortaleza de Breendonk, donde fue torturado Jean Améry, evidencia que las construcciones de la razón no están exentas de violencia. Hay algo, además, en los grandes edificios que presagia su destrucción. Es como si hubieran sido *"concebidos desde el principio con vistas a su existencia ulterior como ruinas"*. Breendonk no sólo insinúa ese futuro, sino que muestra la deformidad de lo inhumano. Su caótico exterior refleja el desorden moral que aconteció entre sus muros, cuando el ejército alemán convirtió la fortaleza en prisión y se recurrió a la tortura sistemáticamente. Améry invoca su suplicio como el fracaso definitivo del ideal de fraternidad. No puede existir confianza en la humanidad, cuando el otro se convierte en el administrador de tu dolor.

Incapaces de identificarse con un paisaje y una tradición contaminados por la connivencia entre el pueblo alemán y el régimen nazi, Austerlitz y el narrador tran-

sitan por Europa como dos extraños. Ajenos a todo, sólo se encuentran cómodos en esas estaciones donde todo el mundo está de paso. Estar de paso es acaso la única opción moral en un continente estigmatizado por el rigor exterminador. Esa pulcritud del paisaje alemán, donde nada parece casual o gratuito, no es ajena a la minuciosidad con que se materializó el asesinato de los judíos europeos. Por eso, no puede haber otra patria que esa mochila que acompaña a Austerlitz en su existencia itinerante. La paz obtenida en Andrómeda Lodge, la casa de campo de un discípulo de Oxford, no será más que un paréntesis que le aproximará a los misterios de la botánica y la entomología. La vida de los insectos le proporcionará una valiosa metáfora. Su vida no es muy distinta de la de esas polillas que mueren de miedo y dolor cuando se extravían. El deseo de escapar a ese destino se manifiesta en la rebelión contra el Tiempo. Austerlitz, que nunca ha utilizado un reloj de pulsera o un despertador, se interroga sobre la naturaleza del flujo temporal. ¿Se trata de algo homogéneo o discontinuo? Si es un río, ¿dónde están sus orillas, su nacimiento y su desembocadura? ¿Ha sido siempre igual? ¿No es posible que nunca haya estado sincronizado consigo mismo? Hace tanto que comenzó a extenderse por todas partes que tal vez se haya estancado en algún lugar, mientras no cesa de precipitarse por otro. La muerte y la enfermedad nos sitúan fuera de él, pues cortan los vínculos con el pasado y el porvenir. Nadie puede asegurarnos, por otro lado, que la historia no mienta, que *"lo sucedido no hubiera sucedido aún, sino que sucederá sólo en el momento en que pensemos en ello, lo que, naturalmente, abre por otra parte la desoladora perspectiva de una miseria continua y un dolor que nunca cese..."*. Negar el Tiempo es correr hacia la

derrota. Ya lo percibió Turner en una de sus acuarelas, *Funeral at Lausanne*, donde la fuerza de la materia, adquiriendo formas en la tela, no puede neutralizar el peso de la mortalidad. El barniz de la oscuridad, el diminuto punto de fuego de un cuadro de Rembrandt, de apenas veinte por treinta centímetros, muestra con más elocuencia que otras obras mayores la precariedad de la vida, algo que siempre está a punto de desvanecerse, pero que nunca cesa de anhelar lo infinito. Canetti ya sabía que el miedo que nos inspira la muerte no es un sentimiento pueril, sino la esencia de nuestro ser, lo que nos convierte en un animal trascendente -o maldito-, según Cioran.

Los recuerdos perdidos empezarán a recobrar su nitidez en Praga, cuando el relato de una antigua amiga de la familia revele el destino de Ágata y Maximilian, los padres sepultados en el olvido. Recluida en Terezín y Theresienstadt, Ágata sucumbirá bajo "*el modelo de un mundo aprovechado por la razón y regulado hasta el más mínimo detalle*". Su condición de cantante de ópera sólo contribuirá a incrementar su sufrimiento. La visita de la Cruz Roja transformará Theresienstadt en un espacio provisionalmente limpio y humano. Austerlitz conseguirá una copia de la película rodada por los alemanes durante la visita y, sólo al pasar sus imágenes a cámara lenta, descubrirá el espanto callado que no pudieron borrar las autoridades alemanas. Entre los prisioneros y los que los contemplan desde fuera hay esa misma "*brecha de incomprensión*" que separa a los animales de un zoológico y sus visitantes humanos. La deshumanización del otro impuesta por el Lager impide que la cinta no delate la impostura. Austerlitz sabe que todos aquellos seres humanos ya no viven, pero se pregunta si tanto él como sus contempo-

ráneos están realmente vivos. Al igual que los perturbados e indigentes del desaparecido hospital de Bedlam, los muertos de Theresienstadt no han cesado de sufrir. Su dolor aún resuena como una melodía tan inapreciable como ininterrumpida. No hay tiempo, sino diversos espacios y el presente sólo es una secuencia invadida reiteradamente por el pasado.

Austerlitz reflexiona sobre la perversión del lenguaje totalitario. Sus crisis de melancolía, tan agudas que a veces obligan su hospitalización, no borran su capacidad de análisis. Los eufemismos empleados para designar la deportación y la matanza sólo acentúan la crueldad de un régimen cuya perversión también afectó al idioma. Un idílico sello de Theresienstadt no logra desvanecer la maldad absoluta de lo que sucedió allí. El paisaje de la estampilla produce el mismo sobrecogimiento que la música añadida a las imágenes rodadas en el campo de concentración. El scherzo de *El sueño de una noche de verano* o el cáncan de *La Vie Parisienne* se transfiguran en las notas de una marcha fúnebre emergida de unas "*profundidades aterradoras a las que jamás ha descendido ninguna voz humana*". En un reciente artículo de Claudio Magris sobre la correspondencia entre Himmler y un médico de las SS, se rechazaba la posibilidad del perdón en los casos de crímenes contra la humanidad. Sebald no expresa ninguna opinión sobre el perdón, pero al incluir en el final de su libro los mensajes de los prisioneros de Breendonk, descarta cualquier reconciliación entre víctimas y verdugos. No se trata de odio o rencor, sino de responsabilidad. "*Auschwitz y Treblinka* -escribe Jankélévitch- *no se parecen a nada. (...) Ese crimen es inconmensurable con cualquier otra cosa, sea lo que sea. Es una abominación metafísica (...). En este caso,*

la amnistía moral no es sino una vergonzosa amnesia"
(*Lo imprescriptible. ¿Perdonar? Con honor y dignidad*).

Sebald ya es un clásico, uno de los nombres esenciales de la literatura alemana del fin de siglo. Su lamentable desaparición nos ha privado de una obra en pleno crecimiento. La intensidad de su escritura, con un gran aliento poético, y la originalidad de sus planteamientos, que fundieron palabra e imagen, ficción y autobiografía, objetivación de lo íntimo y prospección de lo ajeno, garantizan la perennidad de sus libros. Prosa reflexiva, minuciosa, hondamente lírica, que recuerda a los grandes clásicos de las letras alemanas. Susan Sontag lo compara con el Hofmannsthal de la *Carta de Lord Chandos*, que se interroga sobre la posibilidad de la "*forma profunda, auténtica*", donde se conciertan poesía y verdad y la materia se ordena, desvelando su misterio. Todo indica que Sebald ambicionaba dos cosas opuestas: constituir su yo y disolverlo, descubrir su identidad y mezclarla con la experiencia de otros, regresar al origen y borrar las fronteras temporales. Bajo ese propósito alentaba el viejo sueño de que "*lo que uno sea igual a lo otro*" y "*cada criatura la llave de la otra*", una utopía que sólo podría consumarse con el lenguaje adámico, cuando nombrar y conocer eran experiencias simultáneas. Al igual que los grandes poetas, Sebald nunca dejó de buscar ese idioma donde "*hablan las cosas mudas*" y se insinúa la posibilidad de vencer a la Muerte. Es indudable que al menos consiguió derrotar al olvido. ■